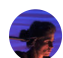
Estetyka i etyka performansów ORLAN jako odpowiedź na idealizację ciała w kulturze przyszłości

Chapter · January 2013

1 author:



Małgorzata Dancewicz
University of Wroclaw

Acta
Universitatis
Wratislaviensis
No 3487

Prace
Kulturoznawcze XV
Wrocław 2013

Małgorzata Dancewicz
Uniwersytet Wrocławski

Estetyka i etyka performansów ORLAN jako odpowiedź na idealizację ciała w kulturze przyszłości

> Moja praca i jej idee wcielone w moje tkanki koncentrują się na pytaniu o status ciała w naszym społeczeństwie i jego stan w przefiltrowanej przez nowe technologie i manipulacje genetyczne przyszłości[1].
>
> ORLAN

Multimedialna twórczość francuskiej artystki ORLAN rozpoczyna się w jej rodzinnym mieście Saint-Etienne w 1964. Wówczas jako siedemnastolatka realizuje swój pierwszy performans *Action Or-lent: les marches au ralenti dite au sens interdite.* Przechodzi przez miasto jednokierunkowymi ulicami, w zwolnionym tempie, pod prąd. Nie jest już Mireille Suzanne Francette z domu Porte, ale inkarnuje siebie jako ORLAN. Uprawia jogę, malarstwo, rzeźbę, fotografię, poezję, taniec, teatr. W swojej twórczości wykorzystuje różnorodne media, używając ich do wyrażania kontrowersyjnych, często bluźnierczych z punktu widzenia chrześcijańskiego dziedzictwa kultury zachodnioeuropejskiej treści. Punktem wyjścia twórczości ORLAN jest refleksja nad statusem kobiety we współczesnym dyskursie społecznym, politycznym i religijnym. Nazywa siebie neofeministką, postfeministką, alterfeministką. Podstawową materią pracy jest jej własne ciało, ponieważ traktuje cielesność jako podstawę świata i sztuki. W jednym z pierwszych performansów *The Sheets of the Trousseau: spotting* ORLAN wyszywa prześcieradła przeznaczone dla niej jako posag. Obszywa haftem ślady ejakulacji swoich kochanków. Prześcieradeł używa także w ikonograficznie i symbolicznie nawiązujących do baroku instalacjach i fotografiach, na których przyjmuje pozy św. Teresy z rzeźby Gianlorenza Berniniego. Barok stał się tu inspirujący jako epo-

[1] http://www.orlan.net/adriensina/conference/extrait3.html.

ka sztuki, w której najpełniej współistniały przeciwieństwa seksu i śmierci, ciała i ducha, świętości i herezji. W akcji *mesuRage* ORLAN używa ciała do pomiaru symbolicznych przestrzeni, między innymi w 1974 roku Watykanu i w 1977 paryskiego Centre Georges Pompidou. Akcję *mesuRage* realizuje wielokrotnie, ostatni raz w 2012 roku, w M HKA w Antwerpii, zapraszając do udziału trzech innych performerów — Marinę Abramović, Guillaume'a Bijla i Jana Fabre'a. W 1977 roku realizuje performans, który na stałe wprowadzi ją do kanonu skandalizujących feministek — *Le Baiser de l'Artiste.* Podczas paryskich targów sztuki współczesnej FIAC w Grand Palais za pięć franków można kupić pocałunek ORLAN. Jednocześnie za tę samą cenę — alternatywnie — zapalić można świeczkę, pod fotografią artystki w ucharakteryzowanej na św. Teresę z Ávila. Naturalnych wymiarów kartonowy *stand* ORLAN/Teresy Berniniego umieszczony jest tuż obok, po prawej stronie artystki. Każdy uczestnik performansu ma wybór między dwoma archetypami kobiety — Maryją i Marią Magdaleną. W performans/instalację wpisany jest też ambiwalentny charakter symboliki barokowej postaci św. Teresy.

Przełomowy w twórczości ORLAN jest rok 1978 — w Lyonie organizuje *Symposium de Performance*. Wtedy to w wyniku silnego bólu zostaje przetransportowana do szpitala i tam poddana natychmiastowej operacji usunięcia ciąży ektopowej. ORLAN każe sfilmować zabieg, którego nagranie przetransportowane jest ambulansem na salę l'Etablissement Lyonnais d'Art Contemporain, w którym odbywa się sympozjum. Jej nieobecność ma być zastąpiona materiałem wideo nakręconym na sali operacyjnej. Staje się pierwszą artystką traktującą operację medyczną jako medium artystyczne, łącząc od tej pory biologię i technologię, biosferę i technosferę jako główne, zintegrowane ze sobą nośniki treści.

Użycie ciała jako podstawowego medium, materii ekspresji i przedmiotu dyskursu potencjalnie wpisuje ORLAN w gatunek body art. Pierwszą operację plastyczną artystka przeprowadziła na sobie 30 maja 1987 roku, w swoje czterdzieste urodziny, tym samym rozpoczynając cykl *La Reincarnation de Saint Orlan.* Aby uprawomocnić sekwencję, na którą składało się dziewięć zabiegów, nazwanych *Interventions*, mających miejsce w między 1990 a 1993 rokiem, oraz będący przedłużeniem chirurgicznych działań projekt *Self-hybridations*, ORLAN konceptualizuje swoją działalność, równolegle prowadząc wykłady i konferencje, w ramach których tłumaczy główne założenia swojej twórczości. *Self-hybridations* to cykl zawierający maski, rzeźby, obrazy i fotografie, w których wizerunek artystki, głównie jej twarzy, przetworzony przy użyciu graficznych aplikacji, połączony jest z elementami ikonografii prekolumbijskiej, afrykańskiej i Indian Ameryki Północnej. W odróżnieniu od body artu ORLAN określa swoją sztukę jako l'Art Charnel, „sztukę cielesną", którą definiuje jako autoportretową w klasycznym sensie, ale realizowaną w wyniku możliwości, jakie stwarzają nowoczesne technologie. Ciało, które współcześnie stało się zmodyfikowanym ready-made, usytuowane między defiguracją a refiguracją, jest najbardziej czytelnym

i znaczącym nośnikiem treści współczesnej cywilizacji. Zmodyfikowane staje się miejscem debaty publicznej wywołanej w wypadku twórczości ORLAN transgresyjnym aktem przeprowadzania na sobie operacji plastycznych przy znieczuleniu i zachowaniu pełnej świadomości przebiegu zdarzeń. Zabieg chirurgiczny nie jest tu celem samym w sobie. ORLAN nie jest zainteresowana efektem finalnym operacji plastycznej, ale przez steatralizowanie zabiegu i sali operacyjnej kieruje uwagę odbiorcy na sam akt jako proces przemiany. L'Art Charnel, w opozycji do body artu, eliminuje aspekt przeżywania bólu jako soteriologicznego źródła oczyszczenia, a w konsekwencji, w odniesieniu do zachodnioeuropejskiej tradycji chrześcijańskiej, jest skrajnie ateistyczna. Przeżycie mistyczne zastąpione zostaje u ORLAN postlacanowską psychoanalizą. W pewnym ujęciu obie te idee są z sobą kompatybilne, obie dotyczą dychotomii między materią a duchem, między *soma* i *psyche*. Taka dychotomia wpisana jest *expressis verbis* w charakter l'Art Charnel. W swoim manifeście ORLAN przyznaje, że na rzecz nauki odrzuca chrześcijańską tradycję cierpienia i męczeństwa, a przekształcając ciało w język, odwraca znaczenie ewangelicznego słowa, które staje się ciałem. U ORLAN to ciało staje się słowem, to ono niesie z sobą znaczenie. Ono ustanawia sens. Takie podejście ugruntowane jest głęboko we francuskiej myśli lingwistycznej — od J. Lacana po spadkobierców Michela Foucaulta, Eugenie Lemoine-Luccioni i Michela Serresa. *La Robe* Lemoine-Luccioni i *Le Tiers Instruit* Serresa odczytywane były przez ORLAN w czasie operacji plastycznych, w karnawałowej przestrzeni sali operacyjnej, w której lekarze, pielęgniarki, i sama pacjentka, ubrani w specjalnie na ten cel uszyte kreacje Paco Rabanne lub Issey Miyake, balansują na granicy teatralnej maskarady i performansu przemiany. Wśród innych autorów czytanych na głos na sali operacyjnej pojawili się Alphonse Allais, Antonin Artaud, Elisabeth Betuel Fiebig, Julia Kristeva i Rafel Cuir. W tej liminoidalnej przestrzeni ORLAN zrywa więzi ze społeczeństwem, przekształcając siebie w obiekt własnej wyobraźni, przez nadanie sobie imienia i odpowiedniego kontekstu filozoficzno-lingwistycznego performuje zarówno swoją językową, jak i cielesną tożsamość. Proces przemiany, chwila, w której idea zespala się ze swoją reprezentacją, jest istotą performansów operacyjnych l'Art Charnel.

Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel z lat 1984–1999 oraz *The text, my flesh and the languages* z 1993–1999 to serie relikwii powstałych z komórek artystki pobranych od niej podczas operacji. Tytuły nawiązują do możliwości programowania siebie i dyskursu między ciałem a językiem. Każda relikwia opatrzona jest komentarzem. Pierwsza seria to autorskie manuskrypty ORLAN, druga zawiera drukowane inskrypcje wstępu do *Tiers instruit* przetłumaczonego na różne, w tym zanikające, języki. Każda operacja jest sposobem na wytworzenie artefaktu — relikwii, zdjęcia, instalacji, całunu. Instalacja *Omniprésence* składa się z czterdziestu jeden dyptyków powstałych w czasie rekonwalescencji ORLAN po operacji/performansie pod tym samym tytułem. Każda z części dyptyku dzieli się na pooperacyjne zdjęcie twarzy, autoportret ORLAN, fotografowany kolejno

przez czterdzieści jeden dni i zestawioną z nim reprodukcję *Wenus* Botticellego. Twarz ORLAN i twarz Wenus stopniowo upodobniają się do siebie. Analiza ikonograficzna artefaktów pooperacyjnych przywołuje wzorce standardów piękna zachodnioeuropejskiego: Wenus Botticellego, Mony Lisy Leonarda da Vinci, Diany pierwszej szkoły Fontainebleau, Psyche François Gérarda czy Europy Gustave'a Moreau.

Istotą takiego połączenia różnych wizerunków jest tu uświadomiona dzięki psychoanalizie głęboka potrzeba radykalnego przeciwstawienia się obowiązującym wzorcom estetycznym kultury witruwiańskiej. ORLAN zwraca uwagę na to, że represyjne są nie tylko okcydentalne kategorie piękna. Odwołuje się także do cywilizacji odległych w czasie i przestrzeni, w których kanony estetyczne były równie restrykcyjne, choć tak odmienne od kryteriów europejskich. W cyklu *Self-hybridations* tworzy prekolumbijskie, afrykańskie i indiańskie autoportrety, do których produkcji zamiast skalpela używa narzędzi Photoshopa, miksując swój obraz ze skrajnie różnymi kulturowo wyobrażeniami ciała. Głównym założeniem działań ORLAN jest wyrażone w l'Art Charnel pragnienie wolności człowieka i artysty. We wprowadzeniu do manifestu ORLAN oznajmia, że l'Art Charnel nie jest przeciwko chirurgii estetycznej, ale przeciwko obowiązującym powszechnie standardom, zwłaszcza w odniesieniu do kobiecego, ale też i męskiego ciała. L'Art Charnel nie dotyczy chirurgii estetycznej, ale rozwoju medycyny i biologii, przez co opisuje stan współczesnego ciała i związane z nim problemy etyczne.

Sander L. Gilman w artykule *Glamour and Beauty — Imagining Glamour in the Age of Aestetic Surgery*[2] upatruje początków mody na chirurgię plastyczną w programach telewizyjnych typu „Jerry Springer Show", skoncentrowanych na intymnym życiu zapraszanych tam uczestników. Producenci programu, aby zapewnić dobre samopoczucie ich bohaterom i — co być może nawet bardziej ważne — jego odbiorcom, radykalnie zmieniali *image* występujących tam kobiet i mężczyzn. W tym samym czasie paranaukowe kanały kablowe, jak Discovery Channel, rozpoczęły emisję programów o chirurgii plastycznej. W 2002 roku show „Extreme Makeover" American Broadcasting Corporations połączył oba typy kreowania wizerunku gwiazdy, umożliwiając głównemu bohaterowi przemianę stylistyczną, zmianę garderoby, sposobu odżywiania, spędzania wolnego czasu oraz zmianę kształtu ciała i twarzy dzięki operacji plastycznej, której rejestracja była integralną częścią fabuły. „Extreme Makeover" cieszył się ogromną popularnością i był emitowany w najbardziej oglądanym czasie reklamowym. Powstało wiele wariacji na temat, jak „The Swan" sieci telewizyjnej Fox, w którym na końcu programu, po serii przebytych operacji i zabiegów, wybierano z wszyst-

[2] S.L. Gilman, *Glamour and Beauty — Imagining Glamour in the Age of Aestetic Surgery*, [w:] Z. Detsi-Diamanti, K. Kitsi-Mitakou, E. Yiannapoulu, *The Flesh Made Text Made Flesh: Bodies, Theories, Cultures in the Post-Millennial ERA*, New York 2007, s. 151–166.

kich uczestniczek najpiękniej przeobrażone „brzydkie kaczątko". Owe przekształcenia obejmowały skracanie nosa, redukcję owłosienia, podniesienie policzków, korekcję piersi i wiele innych zabiegów, które z uczestniczek, rekrutujących się głównie z klasy robotniczej, miały uczynić celebrytki o hollywoodzkim image'u. Program emitowany był również w polskiej telewizji. Obecnie w stacji TVN Style w programie „Sekrety chirurgii", pierwszej tego typu polskiej produkcji, możemy śledzić losy pacjentów jednej z warszawskich klinik medycyny estetycznej. Chirurgia plastyczna znana jest od tysiącleci i jej początki sięgają indyjskich technik medycznych sprzed ośmiuset lat przed nasza erą. Jednak do chwili wprowadzenia tej tematyki do sfery prywatnego życia odbiorcy telewizji kablowej był to temat tabu. Chirurgia plastyczna służyła wyłącznie operacyjnemu leczeniu defektów fizycznych pacjenta, przywracając mu normalne funkcjonowanie w przestrzeni życia publicznego.

Dziś zmiana wyglądu nie służy już wyłącznie korekcji wad, ale jest sposobem na poprawienie natury, umożliwia dostosowanie wizerunku do własnego wyobrażenia o sobie. Telewizja wyprowadziła operacje plastyczne w przestrzeń debaty publicznej. Gilman obowiązujący model piękna nazywa hollywoodzkim glamour, podając przykład Cindy Jackson[3], pięćdziesięciosześcioletniej kobiety, która przeszła pięćdziesiąt dwie operacje plastyczne. W chirurgii plastycznej normatywnie funkcjonują takie określenia, jak nos Nicole Kidman, usta Madonny czy talia Cher. Amerykańska klasa średnia upodabnia się do swoich bohaterów z mass mediów. Sam nos Kidman, usta Madonny i talia Cher to już produkty chirurgii plastycznej. W ten sposób tworzy się świat symulakrów, wyglądów wykreowanych bez punktu odniesienia do rzeczywistości, w którym każda kolejna inkarnacja modelu piękna zależy tylko od tego, jaki model bezpośrednio go poprzedza. Jackson upodabnia się do ideału z przeszłości, ORLAN imituje przyszłość, przyszłość bez granic estetycznych, fizycznych, mentalnych i ideologicznych. Zarówno w wypadku Jackson, jak i ORLAN mamy do czynienia z estetyczną fasadą bez referencji w rzeczywistości. Pierwsza z wymienionych wpisuje się w medialny dyskurs bycia hollywood glamour i uprawomocnia go greckimi ideami piękna; ORLAN temu modelowi zaprzecza. Tworzy ciało uwolnione od swojej samookreślającej się i ostatecznej fizyczności, powołując do życia *soma* płynne, zmienne we wszystkich możliwych kierunkach i uzależnione wyłącznie od inwencji twórczej *psyche*. ORLAN kreuje glamour transhumanistyczny. Obie funkcjonują w przestrzeni technicznej reprodukcji ciała jako dzieła sztuki. W wypadku ORLAN momentem referencji do rzeczywistości jest sama operacja, zaplanowana i doświadczana z pełną samoświadomością. Akt przemiany, przeżywany tu i teraz przy uczestnictwie widzów, jest najbardziej istotnym punktem referencyjnym. Przestrzeń liminoidalna, tworząca się wokół francuskiej artystki w czasie jej akcji plastycznych, to jedyne miejsce, w którym ciało może pozostać

[3] Zob. http://www.cindyjackson.com.

prawdziwe, w którym *soma* i *psyche* łączą się z sobą, tworząc chwilową całość aktywowaną w ramach performansu. ORLAN uzurpuje sobie akt tworzenia siebie i spełnia się w nim jako stwórczyni i stworzona, artystka i jej artefakt, idea i jej legitymizacja w subiektywnym akcie integracji. Taka ontologia zakłada negację teistycznego modelu stworzenia. L'Art Charnel jest więc skrajnie ateistyczna, co też *explicite* zostaje proklamowane w manifeście. L'Art Charnel, jak podkreśla ORLAN, odrzuca tradycję chrześcijańską, zastępując męczeństwo naukowym eksperymentem. To właśnie nauka jest nową wiarą ORLAN.

Podążając tym samym tropem co Kevin Warwick i Stelarc[4], pozostawione samemu sobie i działającym na nie prawom natury ciało uważa za przestarzałe i niedorastające do możliwości epoki. Warwick, dziekan Wydziału Cybernetyki Uniwersytetu w Reading, jako pierwszy na świecie wszczepił sobie pod skórę mikronadajnik, dzięki któremu pomyślnie połączył się ze swoim laboratorium komputerowym. W kolejnych projektach łączył się przez wszczepiony mikroprocesor z takim samym urządzeniem implantowanym w ciało swojej żony, odbierając te same bodźce co ona. Kolejnym krokiem Warwicka ma być wprowadzenie bezpośrednio do mózgu implantu, który połączy go z komputerem. Podobną wizję proponuje Stelarc, dla którego ciało, choć jeszcze ograniczone w działaniu, ma swoją architekturę nie tylko w znaczeniu siedziby *psyche* lub wpisanych w nie treści socjalnych, ale architekturę, która modyfikuje nasze postrzeganie świata. Stelarc wielokrotnie potwierdzał swoją teorię, dokonując na sobie implantacji trzeciej ręki lub trzeciego ucha. Do tego typu eksperymentatorów, zacierających granice między ciałem a rzeczywistością wirtualną bądź intencyjną, można zaliczyć też Wafaa Bilala[5], który w jednym ze swoich projektów łączył się przez operacyjnie wmontowaną w tył głowy kamerę z galerią Mathaf w Katarze, przesyłając samoczynnie wykonane przez nią zdjęcia do telebimu umieszczonego w galeryjnej przestrzeni. Podobną drogą podąża najbardziej dziś popularna transhumanistka Lepht Anonym[6], która w odróżnieniu od poprzedników nie jest naukowcem ani artystką, ale reprezentuje garażowy transhumanizm do it yourself. Domowymi sposobami wszczepia sobie pod skórę własnej produkcji interfejsy, które zwiększają jej doznania sensoryczne. Działania Lepht Anonym to najbardziej profetyczny przykład kierunku rozwoju ingerencji w ciało. Swoich eksperymentów dokonuje ona zarówno poza murami akademii, jak i galerii sztuki.

Ponieważ, jak twierdzi Nathalie Ruaux w *Le corps obsolète (L'épreuve des certitudes)*[7], świat rozwija się w tempie geometrycznym, ciało, aby nie zgubić swojej percepcji, musi zostać do tej prędkości dostosowane. Ruaux dowodzi, że żyjemy w czasach, gdy procesy technologiczne napędzają przemysł wytwa-

---

[4] Zob. http://www.kevinwarwick.com; http://stelarc.org/_.swf.

[5] http://wafaabilal.com.

[6] http://sapiensanonym.blogspot.com/.

[7] http://www2.univ-mlv.fr/revuethique/pdf/ruaux.pdf.

rzający symulatory atrybutów ciała ludzkiego, jak elektroniczne protezy serca, sztuczne oczy, bioniczne kończyny. Ocena wpływu tych wynalazków na rozwój cywilizacji z perspektywy humanistyki jest w tej chwili w praktyce niemożliwa. Ze względu na dynamiczny rozwój nauki i techniki medycznej humanistyka powinna na nowo postawić pytanie o relacje między umysłem a ciałem, przestrzenią wewnętrzną a światem, realnym a jego reprezentacją.

„Souviens-toi du futur" to jedno z ulubionych haseł programowych ORLAN, która w czasie swoich konferencji tłumaczy użycie tak radykalnych środków artystycznego przekazu. Powinniśmy starać się, jak najbardziej podążać za naszymi czasami, aby nasza inteligencja nie była na usługach absurdów przeszłości, ale była przenikliwa i miała perspektywy rozwoju[8]. ORLAN nie apeluje o pozytywną czy negatywną ocenę przyszłości, ale o jej świadomą analizę. Swoją futurystyczną wizją wpisuje się w główne założenia transhumanizmu[9]. Manifestuje badanie możliwości przezwyciężenia ludzkich ograniczeń i udoskonalenia możliwości fizycznych i intelektualnych oraz — co ważniejsze — wykorzystanie technicznych możliwości pierwszej połowy dwudziestego pierwszego wieku do przezwyciężenia procesu starzenia się, a w konsekwencji i śmierci. Na jej stronie internetowej, w ostatniej zakładce możemy znaleźć petycję, w której proklamuje zniesienie bólu i śmierci. Pod niemającym adresata postulatem może podpisać się każdy użytkownik strony.

Stopniowo ORLAN w swoich działaniach przechodzi od operacji plastycznych do bardziej skomplikowanych medycznie projektów, wkraczając w nurt bioartu. W jednym z ostatnich działań, *Harleqiun Coat*, wykorzystuje inżynierię genetyczną. Przy współpracy australijskiego laboratorium Symbiotic A hoduje w warunkach laboratoryjnych tkankę własnej skóry z wcześniej pobranych próbek. Realizacje Symbiotic A to — oprócz tworzącej portretowe instalacje wideo z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego Marty de Menezes[10] i autora transgenicznego królika z genem meduzy, który poddany działaniu promieni ultrafioletowych świeci na zielono, Eduardo Kaca[11] — najbardziej dyskutowane przykłady bioartu. *Harleqiun Coat*, zainspirowany tekstem *Laicité* Serresa, to realizacja kompozytowego, organicznego płaszcza, wykonanego z kawałków skóry dawców różnych grup etnicznych, o różnym wieku i pochodzeniu. Prototyp biotechnologicznego płaszcza to złożona z wielu kawałków różnokolorowych szalek Petriego instalacja, nad którą namysł prowadzi ku kilku bardzo istotnym w perspektywie rozwoju biotechnologii pytań. *Harleqiun Coat* porusza zagadnienia: czy skóra różnych kolorów może być hodowana w ten sam sposób? jaki rodzaj informacji może być otrzymany od dawców? czy dawca jest w dalszym ciągu właścicielem

[8] http://www.voixduregard.org/12-MarchalOrlan.pdf.
[9] http://www.transhumanism.org/resources/transhumanism.htm.
[10] http://www.martademenezes.com.
[11] http://www.ekac.org/transgenicindex.html.

swoich komórek, gdy zostają one zdefragmentowane? jak tego rodzaju kwestie funkcjonują w różnych kulturach, zwłaszcza poza zachodnioeuropejską? czy materiał biologiczny to dzieło sztuki?[12] W kontekście tych pytań wyłania się centralny obszar filozofii ORLAN, jakim jest liberalizm i tolerancja. ORLAN chce unikać wykluczenia lub raczej, zgodnie z tym, co pisze Serres, wykluczać tylko wykluczenie.

Według Philipa Auslandera[13] w przeciwieństwie do performansu modernistycznego, który starał się eksplorować możliwości ciała i je przekroczyć, performans postmodernistyczny, przez zanegowanie możliwości reprezentacji ciała, stawia na pierwszy plan niemożliwość takiego przekroczenia. W performansie modernistycznym ciało jest jednocześnie samym sobą i swoją reprezentacją. W performansie postmodernistycznym reprezentacja ciała zostaje zdekonstruowana, a dekonstrukcja tej reprezentacji jest w pewnym sensie dekonstrukcją samego performansu. Wyeksponowanie sposobu, w jaki konstruowane jest ciało, zawsze eksponuje jego niedociągnięcia i niedociągnięcia performansu, którego przedmiotem jest to ciało. Medycznie potraktowane ciało ORLAN ryzykuje wyparcie z dyskursu dotyczącego sztuki i wkroczenie w nurt narracji biotechnologicznych, w których najistotniejsze staje się eksponowanie napięcia między socjalnym naciskiem a osobistymi inklinacjami. Ciało poddane operacji plastycznej to, jak zauważa Dariusz Czaja[14], także produkt, efekt procesu konsumpcji. Biologiczno-plastyczne chirurgiczne interwencje dokonywane były na ORLAN przez wybitnych chirurgów plastycznych, jak Sherif Kamel Zahar, Marjorje Cramer i Bernard Cornette de Saint Cyr. Na stronie internetowej tego ostatniego brakuje jednak informacji o jego współpracy z artystką. W zakładce „filozofia działania" możemy za to znaleźć wpis następującej treści:

> Pacjent musi być rozsądny i rozróżnić swoje rzeczywiste potrzeby od tych narzucanych przez społeczeństwo i media. Socjalny nacisk i osobiste inklinacje artystyczne są ze sobą sprzężone. Jedno warunkuje drugie[15].

Siódma operacja pod nazwą *Omnipresence*, przeprowadzona 21 listopada 1993 roku, przesyłana była przez nadajniki do Sandra Gering Gallery w Nowym Jorku, Centre Georges Pompidou w Paryżu, Centrum MacLuhana w Toronto i trzynastu innych galerii sztuki. Już przed rozpoczęciem transmisji *live* pozbawione czucia ciało ORLAN stało się nierealne. W momencie rozpoczęcia transmisji przybrało status wirtualnej symulakry symulakry. Ta podwójna natura psychosomatyczna tylko pozornie niszczy integralność artystki. Pozornie, bo sama ORLAN nie widzi

---

[12] http://www.stillliving.symbiotica.uwa.edu.au/pages/artists/orlan.htm.

[13] Zob. T. Augsburg, *Orlan's performative transformations of subjectivity*, [w:] *The End of Performance*, red. P. Phelan, J. Lane, New York 1998, s. 285–314.

[14] D. Czaja, *Orlan. Grzeszne manipulacje*, [w:] *Metamorfozy ciała*, red. D. Czaja, Warszawa 1999, s. 83–99.

[15] http://www.cornettedesaintcyr.com/fr/philosophie.php.

w tym fakcie nic szkodliwego, co potwierdza jej mentalne związki z transhumanizmem. Mówiąc o swoich realizacjach, podkreśla, że najważniejsze dla niej to jednoczesność przeciwieństw, swoiste „i" między ciałem i maszyną, świętością i bluźnierstwem, przeszłością i przyszłością.

Ryszard Kluszczyński[16], powołując się na Arthura Elsenaara i Erica Kluitenberga, stwierdza, że konceptualizacja ludzkiego ciała doprowadza je do poziomu abstrakcji, w którym nie jest ono już w stanie doświadczyć swojej fizycznej integralności. Likwidując opozycję między cielesnością a duchowością, znosi się też granice między tym, co należy do świata kultury, a tym, co naturalne. W warunkach współczesnych sprawne funkcjonowanie człowieka w rzeczywistości społecznej to sprawne funkcjonowanie na osi człowiek–maszyna. Taki stan rzeczy implikuje stawiane przez współczesną sztukę ontologiczne pytanie, co znaczy być człowiekiem.

Twórczość ORLAN — od pierwszych performansów, w których mierzy własnym ciałem przestrzeń publiczną, po projekty, w których dzieli się własnymi komórkami w antysoteriologicznym akcie klonowania — przeszła konsekwentną ewolucję od feminizmu po transhumanizm. W tym kontekście porównanie jej twórczego rozwoju do ewolucji naturalnej, gdzie filogeneza jest powtórzeniem ontogenezy, mogłoby przynieść profetyczną wizję rozwoju sztuki jako terenu, w którym użycie technologii jest nieuniknione, ale też aktualnie ontologicznie niedefiniowalne. ORLAN nie chce kategoryzować pozytywnie lub negatywnie ciała przyszłości. Taką dychotomię niweluje wyznawana przez nią filozofia braku wykluczenia i uwolnienia się od dyktatury dyskursu. Ciało ORLAN to ciało wyzwolone, uformowane na kształt i podobieństwo umysłu, nieulegające samoczynnym zmianom, ale ukonstytuowane według woli *psyche*. Niepoddane działaniu bólu ani czasu. Ciało, które dąży ku nieśmiertelności możliwej do uzyskania dzięki nowoczesnym technologiom. Ciało unieśmiertelnione dzięki biotechnologii i performatywnemu stworzeniu i zintegrowaniu w sobie idei i artefaktu.

---

[16] Zob. R. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001, s. 200.